

# Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica

Thales Branche Paes de Mendonça<sup>i</sup>  
Universidade Federal do Pará - UFPA, Belém/PA, Brasil<sup>ii</sup>

**Resumo - Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica**

Tomando como ponto de partida a realidade amazônica no que diz respeito às possibilidades de formação profissional em ofícios das sonoridades da cena, toma-se uma experiência pessoal como objeto de uma narrativa que descreve e interpreta trajetórias criativas como experiências de aprendizagem técnica e criativa no campo. A experiência pessoal é ampliada como exemplar de modos de formação na Amazônia. São discutidos processos de criação e aprendizagem que servem ao debate acerca da formação em sonoridades da cena no que diz respeito à reflexão acerca dos ofícios de músico de cena, compositor de trilha sonora e diretor musical na Amazônia.

**Palavras-chave:** Sonoridades da Cena. Música de Cena. Formação. Processos de Criação. Amazônia.

**Abstract - Training and creation tracks in theatrical sound design: notes from an amazon experience**

Taking as a starting point the Amazonian reality with regard to the possibilities of professional training in crafts of the theatrical sound design, a personal experience is taken as the object of a narrative that describes and interprets creative paths as technical and creative learning experiences in the field. Personal experience is expanded as an example of training methods in the Amazon. Creation and learning processes are discussed that serve the debate about training in theatrical sound design with regard to reflection on the jobs of stage musician, soundtrack composer and musical director in the Amazon.

**Keywords:** Theatrical Sound Design. Soundtrack. Training. Creation Processes. Amazon.

**Resumen - Pistas de formación y creación en los sonidos de la escena: notas de una experiencia amazónica**

Tomando la realidad amazónica como punto de partida respecto a las posibilidades de formación profesional en la interpretación de sonidos, se utiliza una experiencia personal como tema de una narrativa que describe e interpreta las trayectorias creativas como experiencias de aprendizaje técnico y creativo en el campo. La experiencia personal se amplía como ejemplo de métodos de formación en la Amazonía. Se discuten los procesos creativos y de aprendizaje, lo que nutre el debate sobre la formación en interpretación de sonidos, reflexionando sobre la profesión de músicos intérpretes, compositores de bandas sonoras y directores musicales en la Amazonía.

**Palabras clave:** Sonidos de la Escena. Música Escénica. Formación. Procesos Creativos. Amazonía.

A realidade amazônica sob muitos aspectos é marcada pela brutal diferença em relação a modos de existência conhecidos nos grandes centros hegemônicos do Brasil. Apesar de ser território de imensa fartura e reconhecida gigantesca biodiversidade, a Amazônia de muitas formas reflete a precariedade periférica no escasso acesso especialmente a “itens” caros à urbanização. De serviços básicos de saúde e saneamento a acesso a bens culturais, tais como oferta de formação especializada em campos específicos de funções técnicas e criativas no campo das artes, é notório perceber o quanto são restritas as possibilidades amazônicas de conquista do que em grandes centros é elementar.

Nesse contexto, este texto parte do problema relativo à escassa oferta de formação profissional específica no campo das sonoridades da cena na Amazônia. Tomo minha experiência pessoal como exemplar de caminhos por vezes enviesados que é preciso trilhar para construir formação profissional nas sonoridades da cena compreendidas como campo no qual é possível exercer diversas funções técnicas e artísticas no contexto das tecnologias do espetáculo<sup>1</sup>.

Afirmo, assim, a inspiração auto-etnográfica neste escrito em que as fronteiras entre sujeito e objeto encontram-se suspensas (Dall Gallo, 2012), aqui o pesquisador faz parte do grupo pesquisado num gesto reflexivo necessariamente afetivo, declaradamente implicado, mas intencionalmente crítico. Ponho-me a narrar o modo pelo qual me tornei um profissional das sonoridades da cena numa cidade amazônica, compreendendo que ao *estranhar* (Silva, 2003) eventos significativos para minha aprendizagem “do ofício”<sup>2</sup>, é possível constituir um discurso revelador de fragmentos de *trajetos criativos* (Rangel, 2009) como verdadeiras etapas de formação técnica e profissional em som e cena. A inspiração auto-etnográfica, no limite, toma a narrativa do vivido como elaboração de experiência pessoal com potencial de abertura compreensiva para processos coletivos mais abrangentes, no caso deste texto, trilhas de formação e criação em sonoridades da cena a partir da experiência amazônica.

---

<sup>1</sup> De modo a delimitar a terminologia com a qual estou operando, “formação profissional” aqui se refere à inserção no mercado de trabalho por meio da aprendizagem de um ofício. Ainda que “arte” e “técnica” em suas respectivas etimologias estejam associadas aos modos de operar um saber-fazer, estando claramente relacionadas a dinâmicas de ofício, estabeleço uma diferença entre funções “técnicas” e “artísticas” levando em consideração o senso comum presente no contexto das artes cênicas em que “funções técnicas” dizem respeito a operações do saber-fazer que não necessariamente se traduzem na invenção poética, criativa, no sentido estritamente “artístico” do termo. Consequentemente, nessa esteira de sentido, “funções artísticas” dizem respeito a ofícios que operam um saber-fazer dirigido à invenção criativa, poética. “Tecnologias do espetáculo”, por sua vez, compreendo como um guarda-chuva que reúne modos de saber-fazer técnicos e poéticos nas artes cênicas.

<sup>2</sup> Entre aspas porque no interior das sonoridades da cena como campo, se olharmos com atenção e rigor, veremos que há uma grande diversidade de ofícios possíveis.

Em vez de uma organização textual mais regida pela convencional articulação racional de ideias e conceitos produzidos por um referencial teórico exterior à experiência que pauta o centro de minha reflexão, permito-me à artesanaria da narrativa (Benjamin, 1994) em que a marca subjetiva imprime sobre o discurso a determinação da forma mais justa às idiossincrasias de meus percursos estéticos e conceituais (Rangel, 2009). Desse modo, compreendo-me operando a partir de epistemologias não-cartesianas (Coutinho; Santos, 2010) em que o determinismo da análise é substituído pela abertura conceitual e imaginária possível numa narrativa de potencial especulativo como proposição epistemológica.

O diálogo com o referencial teórico acessado por mim como estado da arte ocorre ao longo do texto em ressonância às narrativas da experiência numa tentativa de produzir desdobramentos reflexivos como harmonizações ou melodias paralelas ao tom fundamental localizado na narrativa do vivido. Inspiro-me fortemente na forma do ensaio para produzir este artigo a partir de uma abordagem somático-performativa (Fernandes, 2012) que dá contorno a questões conceituais coletivas a partir do corpo em experiência criativa e, portanto, formativa na perspectiva deste texto. Referenciais bibliográficos são colocados ao lado dos referenciais da experiência de modo a provocar uma horizontalização de saberes cara a uma necessária abordagem decolonial (Bernadino-Costa, 2023) de um conhecimento localizado na substância amazônica do fazer poético, político e epistemológico.

## PRELÚDIO

Quando eu era criança e vivia em Itaituba - cidade situada no interior do Estado do Pará, a mais de 800 km da capital do Estado, Belém - aos fins de semana, frequentemente minha família me levava para atravessar o rio (Tapajós) de voadeira. Do outro lado da margem, após adentrar um braço de rio, alcançávamos o barracão, como era conhecida a casa de meu avô na “entrada” do Paraná-Miry, sítio (localidade) onde meu pai nasceu. Ali no Paraná, rememorando as minhas aventuras de menino, uma das que mais me marcou eu guardo com o gosto agridoce de medo e desejo. Já pela boca da noite, sob o pretexto de fazer uma visita, tomava uma lanterna nas mãos e me punha a caminhar por uma curta trilha na mata que levava  casa do Manoel, que trabalhava para meu avo como uma espécie de faz-tudo. Sem perder a oportunidade de saudar Manoel que sabia, sendo adulto, ser um bom

amigo para uma criança, preciso confessar que nessa aventura o que me interessava mesmo era fazer a trilha.

Fazer trilha quando é noite, ainda que seja trilha aberta em caminho cotidiano, conhecido, ainda que seja trilha curta, trilha que não exige muito do corpo, fazer trilha quando é noite acorda mistérios. Fazer trilha quando menino, então, tanto mais. Isso porque a noite nutre o músculo da imaginação<sup>3</sup> de modo sempre muito mais intenso, especialmente na infância. A noite traz a dádiva de radicalmente devolver ao ordinário a substância misteriosa do invisível. Porque é noite e na noite habitam seus predadores é preciso caminhar com mais cuidado, abrir olhos e ouvidos, focar bem a lanterna para se ver onde se pisa e completar a trilha em segurança. O risco aumenta o prazer (e a glória) de encontrar o riso largo do Manoel do outro lado da mata.

Nestas primeiras linhas de minhas notas acerca de trilhas de formação e criação em sonoridades da cena me pareceu justo convocar essa experiência tão notadamente amazônica: o caminhar noturno na mata. Claramente aqui eu brinco com a polissemia da palavra “trilha” para conectar esse elemento emblemático do trabalho em sonoridades da cena com a imagem do trilhar caminhos noturnos na infância como prática do re-fazer experiências em alta potência de vida. Nessas notas percorrerei memórias de formação e criação entre som e cena com o estado menino daquelas caminhadas noturnas. Observo o caminho caminhado com a boa desconfiança, a bela dúvida que a noite traz na hora de escolher por onde firmar cada passo, afinal não queremos descuidadamente pisar numa cobra coral, mas se tivermos a sorte de encontrá-la no caminho, certeza que tomaremos tempo de contemplá-la antes de pedir licença e seguir com a trilha.

## PRIMEIROS PASSOS

Minha entrada no mundo das artes cênicas se deu de forma acidental. Sem sequer saber que ela existia, aos meus dezoito anos nos idos de 2005, caminhava pelos arredores da Escola de Teatro e Dança da Universidade Federal do Pará (ETDUFPA) procurando uma padaria para fazer um lanche. Surpreendi-me ao me deparar com o prédio da ETDUFPA e

---

<sup>3</sup> Essa bela expressão quem criou foi Ariane Mnouchkine, diretora do Théâtre du Soleil, legendária companhia de teatro francesa. Ouvi ela falar da importância de exercitar o “músculo da imaginação” para a atuação em um workshop no Rio de Janeiro em 2011. Era sobre teatro, mas vale para a vida, como grande parte dos conhecimentos que são sabedoria.

adentrei por curiosidade. Num quadro de avisos havia o anúncio de uma oficina de iniciação teatral para a qual eu me inscrevi considerando que poderia me ajudar com minha futura profissão (eu era acadêmico do curso de licenciatura em letras na mesma Universidade). A oficina não obteve grande número de inscritos e, por conta disso, os participantes foram reunidos à oficina de iniciação ao “clown” (palhaço), que também recebia inscrições paralelamente. Portanto, eu terminei por participar de uma oficina de iniciação teatral e ao “clown”, que para mim abou por se tornar uma grande paixão.

Minha aproximação com Alessandra Nogueira, a professora que ministrava a oficina de “clown”, acabou me levando a uma aproximação com os Palhaços Trovadores, grupo de teatro que atua em Belém do Pará há mais de 30 anos e desenvolve pesquisas e espetáculos na linguagem da palhaçaria. Eu passei a frequentar os ensaios e, ocasionalmente, enquanto dedilhava um violão surrado que estava por ali na sede do grupo, Marton Maués, palhaço e diretor do grupo, veio até mim e perguntou se eu poderia cifrar algumas músicas do espetáculo *Singela Cantata* do Jesus Cristinho. Marton me deu uma fita cassete com registros caseiros das canções, gravada pelo compositor Paulo Moura, violonista das sete cordas de renome em Belém. Como estava animado com os Palhaços Trovadores, rapidamente completei a “missão” e na semana seguinte ao apresentar as cifras, Marton me convidou para ingressar à trupe na condição de palhaço-músico de cena. Àquela altura eu ainda não sabia o que era exatamente um músico de cena e, na verdade, o próprio diretor não utilizava essa denominação para a função artística que eu estava prestes a executar. Para Marton parecia claro que eu era um palhaço com algumas competências musicais mais específicas. Certo é que eu ainda nem me compreendia como artista, mas me lancei intensamente numa experiência prática de elevada carga afetiva e que terminou por gerar alta consistência formativa, apesar de não remontar em absoluto aos modos de aprendizagem da educação formal.

Com isso, ressalto com gratidão que nos primeiros idos de minha formação artística foi a prática como palhaço-músico de cena nos Palhaços Trovadores que conquistei as primeiras ferramentas poéticas o desenvolvimento do meu trabalho em sonoridades da cena. Noto que essa compreensão eu elaboro em nome do recorte apropriado à reflexão acerca de trilhas de formação e criação em sonoridades da cena as quais experimentei em meu trajeto pessoal, mas que claramente são estradas compartilhadas com tantos colegas do campo, expressando

potencialmente a nuance de uma realidade amazônica dos modos de aprender e criar entre som e cena.

Aqui vale frisar que por sonoridades da cena compreendo o mesmo que César Lignelli (2019) ao demarcar, em artes cênicas, o campo formado pelo uso da sonoplastia, da música e da palavra (falada ou cantada) em suas respectivas relações com a espacialização do som. Seguindo a trilha deixada por César, ao longo deste texto demonstrarei de que forma a aprendizagem do conceito sobre cada um desses espaços das sonoridades da cena se efetivou em termos de experiência prática em diferentes processos de criação.

Remonto à memória dos primeiros passos de minha formação em sonoridades da cena numa narrativa que neste artigo entrelaço com os referenciais teóricos que paulatinamente serão convidados à baila. Noto que o tempo da aprendizagem pela prática que funda as bases de minha formação não coincide com o tempo do entrelaçamento teórico que apenas atualmente tomo como direção de trabalho e desejo no ponto onde estou de minha caminhada como artista-cada-vez-mais-pesquisador. Considero relevante frisar essa diferença da temporalidade para uma vez mais afirmar a necessidade de composição de uma abordagem epistemológica que ao reconhecer a validade do conhecimento incorporado (Fernandes, 2012) em pé de igualdade com o conhecimento advindo dos referenciais bibliográficos, subverte o paradigma hegemônico que serve de base à colonialidade. Aqui penso na potência decolonial da produção de discursos advindos de territórios eminentemente práticos como as sonoridades da cena para uma necessária revisão de tradições excessivamente logocêntricas no campo das artes cênicas, em outras palavras, desobediência epistêmica (Mignolo, 2008) que leva a outras formulações do conhecimento, em especial dando visibilidade a formas tradicionalmente subalternizadas.

## **SOBRE A FORMAÇÃO POSSÍVEL NO ESPAÇO-TEMPO AMAZÔNICO**

Convém notar que a cidade de Belém há muitos anos conta com uma sólida oferta de formação musical especialmente no contexto de instituições públicas como o Instituto Carlos Gomes (gerido pelo Estado) e a Escola de Música da UFPA (EMUFPA), no entanto nunca houve e nem há até os dias atuais qualquer oferta de formação musical direcionada ao campo das sonoridades da cena. Apesar da imensa gama de oferta formativa em variados níveis (básico, técnico, superior e pós-graduação), instrumentos e, especialmente no caso da

EMUFPA, variados domínios profissionais<sup>4</sup>, ambas as instituições, com poucas exceções, mantêm seus currículos majoritariamente ancorados ao paradigma hegemônico da música ocidental. Tal fato impacta ao debate aqui realizado especialmente pela reiteração do campo da música como território disciplinar sem grandes oportunidades de aproximações multi, inter ou transdisciplinares, o que faz com que, por exemplo, temas da música de cena estejam absolutamente ausentes do escopo curricular dos numerosos cursos de formação musical do Instituto Carlos Gomes e da EMUFPA.

De outro modo, a mesma “cena” formativa escassa ao campo das sonoridades da cena pode também ser observada ao se contemplar o escopo formativo ofertado pela ETDUFPA. Atualmente compreendendo seis cursos de formação técnica e dois de formação superior, a ETDUFPA oferece apenas um componente curricular diretamente voltado às sonoridades da cena. Trata-se de uma disciplina que compõe o currículo do curso superior tecnológico em produção cênica. Esse curso conta com a disciplina “sonoplastia e sonorização” no percurso formativo dos estudantes candidatos a diretores teatrais, foco principal da orientação profissional a qual o curso de produção cênica serve.

Noto, ainda, que o curso superior de licenciatura em teatro desde sua criação contava com a disciplina “sonorização”, que apesar do termo técnico conceitualmente redutor, servia à apresentação do campo das sonoridades da cena aos licenciandos em teatro. No entanto, na última reformulação curricular ocorrida em 2022, a disciplina foi suprimida do curso de licenciatura em teatro, o que reforça a escassa realidade das oportunidades de formação em contexto de educação formal no campo das sonoridades da cena na cidade de Belém.

Para ser justo, recentemente o Espaço das Artes de Belém, uma instituição de ensino privada gerida por um grupo de teatro independente (Cia. Pararense de Potoqueiros), tem oferecido uma oficina de “discotecagem e sonoplastia”, que conta com um programa majoritariamente mais voltado para a discotecagem, mas abrangendo temas e técnicas de sonorização de espetáculos, segundo informações prestadas por Evs Cris, uma das professoras da referida instituição. Essa formação é a única oportunidade formal de aprendizagem de elementos dos ofícios possíveis em sonoridades da cena. Em Belém do Pará, igrejas, e instituições como o Sesi oferecem periodicamente cursos de operador de áudio e sonorização,

---

<sup>4</sup> Além de programas de ensino orientados à formação de instrumentistas, a EMUFPA oferece formação técnica para compositores, arranjadores, regentes e produtores musicais.

mas que não abordam de todo questões das sonoridades da cena, apesar de representarem domínios técnicos diretamente associados.

Em uma “cena” formal com possibilidades tão limitadas da aprendizagem de ofícios e artifícios do som em cena, fatalmente, é na experiência prática do labor artístico profissional ou amador que, especialmente, músicos ou pessoas com alguma formação musical básica já iniciada ingressam nas artes cênicas para ocupar, muitas vezes intuitivamente, funções relativas às sonoridades da cena. Tal dinâmica diz respeito à cidade de Belém, mas talvez possa ser extrapolada de modo a potencialmente representar uma realidade amazônica em que certa precariedade em relação a modelos formais de aprendizagem das artes e profissionalização acabam por fazer com que os modos de aprender a criar se processem por outras vias. Daí a validade da partilha de trilhas idiossincráticas de formação e criação em sonoridades da cena como a minha, pois potencialmente a experiência particular reverbera coletivamente, já que o contexto é, na base, partilhado.

Em suma, em Belém do Pará e, provavelmente, por toda a Amazônia, para citar algumas denominações dos ofícios das sonoridades da cena, não há sonoplasta, músico de cena, compositor de trilha sonora ou diretor musical de espetáculos teatrais que se forme dentro de “escola”. Porém, os espetáculos continuam existindo com suas sonoplastias, trilhas sonoras, músicas de cena e etceteras. Sendo assim, como se forma o criador amazônida em sonoridades da cena? Nestas notas parto do princípio de que na ausência do ensino formal, a aprendizagem se dilui pelas múltiplas formas da experiência afetiva e criativa da prática artística em suas precariedades e potencialidades.

## PARA FORMAR O MÚSICO DE CENA

De modo a compartilhar e refletir sobre minha experiência fundadora de aprendizagem e encontro com as sonoridades da cena retomo a narrativa de minha passagem pelo grupo de teatro Palhaços Trovadores. Entre 2005 e 2007, tive a oportunidade de estar em cena em nove espetáculos com o grupo. A maioria dos espetáculos compunha o repertório do grupo, ou seja, eram espetáculos que periodicamente eram remontados e, nos quais, eu executava com frequência música de cena e paulatinamente ia assumindo algumas cenas. Contudo destaco a oportunidade de participar do processo de criação de duas montagens: “O hipocondríaco” (uma adaptação de “O doente imaginário”, de Molière) e “Abre alas”

---

Thales Branche Paes de Mendonça.

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônida.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 17-40.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

(espetáculo criado a partir de cenas improvisadas entremeadas com marchinhas de carnaval). Essas experiências me permitiram percepção e aprendizagem das dinâmicas de criação de sonoridades da cena conforme elas eram experimentadas nos Palhaços Trovadores.

Interessante notar que a maioria dos espetáculos do grupo era fortemente marcada pela presença do elemento sonoro na cena, seja via sonoplastia executada pelo próprio elenco, seja por execução de música de cena ao vivo ou gravada. No período em que atuei no grupo, o ator e músico Vinícius Lopes exercia a função de direção musical, o que se refletia fundamentalmente na preparação musical dos atores, com ênfase na preparação vocal para o canto, mas incluindo arranjos e ensaios de atores que eventualmente tocavam instrumentos majoritariamente percussivos, mas também harmônicos, tais como escaleta e violão.

Aqui é interessante notar que ao pensar sobre a função da direção musical no espetáculo teatral, eu me encontro fortemente na visão de Lívio Tragtemberg em que “...a capacidade em coordenar e reelaborar dados e procedimentos da tradição musical, já codificados com a livre invenção, passa a ser um dos fatores mais importantes na capacitação básica de um compositor de cena...” (Tragtemberg, 2008, p.15). Importante frisar que o que o autor nomeia como “compositor de cena”, numa analogia eu compreendo que serve ao “diretor musical”, que é uma terminologia mais corrente na cena teatral paraense. Na realidade local, raramente o “compositor de cena” em espetáculos teatrais não executa propriamente uma função mais ativa na dinâmica dos processos de criação, o que faz com que a denominação da função como “direção musical” faça mais sentido, e, por isso, seja mais corrente.

Rememorando a atuação de Vinícius como diretor musical, era muito claro que o exercício de sua função tinha muito mais a ver com a garantia de certa “correção” das execuções musicais nos espetáculos do que exatamente a criação de um conceito das sonoridades da cena ajustada a cada espetáculo. Faço essa ressalva, levando em conta o que Lívio Tragtemberg levanta enquanto possibilidade do trabalho poético sobre a música de cena de um espetáculo. Para o autor, a música de cena no espetáculo estaria para muito além da “metereologia sonora”, ou seja, podendo expressar para além da ilustração emocional, função narrativa mais complexa, eminentemente exposta como apoio, contraste ou voz paralela (Tragtemberg, 2008).

Esse nível de elaboração do elemento sonoro no espetáculo teatral raramente podia se ver nos espetáculos dos Palhaços Trovadores, que, como dito anteriormente, em geral estavam limitados à execução de sonoplastia e música de cena composta majoritariamente por

canções, com alguns momentos em que as peças instrumentais faziam justamente a função de “metereologia sonora”. Penso que isso se dava menos por uma carência técnica da direção musical de Vinícius, que era um músico bastante competente, e muito mais por uma característica da formatação estética nos espetáculos dos Palhaços Trovadores. Em sua dissertação de mestrado, Marton Maués, o diretor do grupo, ao discorrer sobre a formulação da estética dos espetáculos do grupo ressalta o interesse da tomada do manancial da cultura popular como referência fundamental de criação, ao lado da tradição da palhaçaria tetral:

Os Palhaços Trovadores fazem o aproveitamento desse manancial [da cultura popular], construindo sua dramaturgia em cima de muito desses folguedos, utilizando ora alguns elementos, ora a totalidade da estrutura dos folguedos. Adereços como estandartes, sombrinhas e pernas-de-pau decoradas com fitas e flores são alguns exemplos de elementos visuais emprestados dos brinquedos populares (MAUÉS, 2004, p. 56).

A mesma abordagem sobre a visualidade pode ser compreendida numa analogia com o trabalho musical que privilegia a referência reiterada na maioria dos espetáculos do grupo às formas musicais presentes na tradição popular. Importante notar que em alguns espetáculos há a composição de canções originais que servem à música de cena. No trabalho de composição de canções destacam-se as contribuições de Marton Maués e do próprio Vinícius. No entanto, mesmo quando há composições, os gêneros escolhidos, bem como arranjos, instrumentação e estilo do canto remete ao que aqui denomino genericamente como tradições populares<sup>5</sup>. Friso que esse comentário tem menos o objetivo de produzir uma crítica sobre essa relevante escolha artística dos Palhaços Trovadores, no entanto, para os objetivos deste artigo é importante notar que tal escolha limitava a atuação da direção musical.

Em minha experiência prática, o tempo de atuação nos Palhaços Trovadores foi de enorme importância, sobretudo, para a aprendizagem do que reconheço como artes e artifícios da função de músico de cena. Confesso que no tempo da experiência eu absolutamente não notava que essa aprendizagem estava se dando. Como eu já me compreendia como músico há vários anos (comecei minha aprendizagem do violão aos 12), eu estava muito mais ocupado em aprender a palhaçaria no meu corpo, mas na prática era a

---

<sup>5</sup> Talvez a essa altura seja válido ressaltar que, apesar da utilização de um termo genérico para denominar a música produzida no contexto de tradições populares, é importante reconhecer a imensa diversidade dessas manifestações. Sob a designação genérica mais ou menos bem aceita de “popular”, existe um imenso e diverso universo de formas musicais não-hegemônicas fortemente marcadas por matrizes afro-ameríndias. Por não se tratar do objetivo deste artigo, evito o aprofundamento conceitual em torno do termo “popular”, mas aqui ressalto sua conexão com a história de resistência de culturas negras e indígenas na imposta amálgama com referências europeias impostas pelo processo colonial.

partir de minha contribuição como músico de cena que eu firmava meu espaço de atuação no grupo.

Eu tocava o violão em todos os espetáculos do grupo, com exceção de “Amor palhaço” e “A quadrilha dos Trovadores a caminho da rocinha”, em que no primeiro era executada uma trilha gravada e no segundo a instrumentação era realizada sem utilização de instrumento harmônico. Como eu tinha afinação vocal correta do ponto de vista da música formal, também me engajava fortemente nos muitos cantos em coro executados nos espetáculos do grupo. Trabalhava próximo de Vinícius e dos outros palhaços que tocavam os outros instrumentos, como dito anteriormente, em sua maioria percussivos. Naquele contexto eu era um músico qualificado que auxiliava a manutenção da qualidade das execuções musicais do que, considerando a terminologia de Cesar Lignelli (2019), sobretudo se referia à presença da música nas sonoridades da cena dos espetáculos dos Palhaços Trovadores.

Além da execução da música de cena, função central dada minha característica de músico relativamente experienciado no grupo, eu também estava responsável por executar, sobretudo ao violão, sonoplastias nos espetáculos. Aqui vale delimitar a noção de sonoplastia que, por meio de uma leitura etimológica poderia abarcar a totalidade da utilização do elemento sonoro na cena<sup>6</sup>, mas que neste texto será compreendida mais no limite da utilização de sons de origem referencial que se distinguem de música ou palavra (LIGNELLI, 2019). Essa definição pragmática de César Lignelli é re-elaborada pelo próprio autor num texto em co-autoria com Pablo Magalhães e Guilherme Mayer, em que o papel inicialmente limitado de referencialidade da sonoplastia é estendido a muitas possibilidades de constituição de sentido na cena teatral a partir do som.

Penso que junto dos Palhaços Trovadores, a aprendizagem da sonoplastia em sua função dramática (Lignelli, 2019) situando uma camada da comicidade fortemente referenciada na linguagem do circo me fez compreender a potencialidade de pequenos sons na constituição de textura no espetáculo. Tal funcionalidade aliada à execução de música de cena com forte apelo ao repertório popular partilhado com seu público fez de minha passagem pelos Palhaços Trovadores um momento de aprendizagem e formação no ofício do músico de cena a partir de um código claro e bem estruturado que, sem exageros, mantenho

---

<sup>6</sup> Para uma entrada mais densa e detalhada acerca do conceito de sonoplastia em variadas acepções a partir do uso de fazedores e pensadores do campo, recomendo o texto de Rafaella Uhiara (2013).

até hoje como parâmetro de uma determinada estética para a construção das sonoridades de um espetáculo.

## PARA FORMAR O DIRETOR MUSICAL

Produzindo um salto na linha do tempo de modo a alcançar um ponto de virada importante no amadurecimento do ofício, como muitos conterrâneos eu também precisei deixar o Norte para encontrar novas possibilidades de desenvolvimento profissional. Em 2009, me mudei para Salvador, Bahia, num movimento migratório entre periferias do país, mas com um sentido de grande mudança de dinâmica para a realidade com a qual estava habituado em Belém. Ao chegar a Salvador, à época a terceira maior cidade do Brasil em número de habitantes, me de deparei com uma cena cultural que além de vibrante e variada (como sempre foi a cena de Belém) contava com significativas outras possibilidades de subvenção financeira das atividades artísticas, seja via fomento público, seja via dinâmica de um mercado profissional consideravelmente mais estabelecido do que em Belém.

Optei por migrar para Salvador para realizar um mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, onde muitos professores da ETDUFPA e artistas da cidade e Belém realizaram seus estudos de pós-graduação em decorrência de um programa de colaboração entre as instituições. Escolhi Salvador pela possibilidade de estudar com o saudoso mestre professor Armindo Jorge de Carvalho Bião, que era uma liderança fortíssima da etnocenologia brasileira, disciplina a qual minha pesquisa de mestrado estava vinculada.

Na minha chegada a Salvador, Marton, então meu ex-diretor nos Palhaços Trovadores, me conectou com Bião, que rapidamente me acolheu oferecendo algumas oportunidades de trabalho, dentre as quais aqui destaco a participação como ator e músico de cena do espetáculo “A gente canta Padilha”. A peça estreou em Salvador no ano de 2010, dirigida pelo professor Bião como resultado de suas pesquisas acerca da figura de Maria Padilha, personagem histórica que adentrou o panteão das pombogiras na umbanda brasileira.

A experiência de participação nesse espetáculo trouxe diversas aprendizagens determinantes em meu amadurecimento artístico. Era a primeira vez que participava de um processo de criação tão entremeado com a atividade de pesquisa. Nesse sentido, ser dirigido pelo professor Bião e vê-lo dirigir foi uma forma bastante potente de viver esse

entrelaçamento teórico-prático da atividade de pesquisa e criação em artes cênicas na qual eu estava efetivamente iniciando minha formação.

Ao lado dessa aprendizagem intensa, eu executava artisticamente algo que àquela altura já me era bastante conhecido: o lugar duplo de ator e músico de cena num espetáculo teatral. Posteriormente, eu compreenderia que esse lugar duplo, na verdade, é uma verdadeira identidade partilhada por artistas de toda parte em que atuação e música convergem para uma atividade de fronteira<sup>7</sup> que frutifica na tradição teatral brasileira, especialmente aquela que toma como referência formas populares como as observadas, por exemplo, em gêneros do teatro musicado brasileiro. “A gente canta Padilha” tinha um pouco desse sabor, mas desaguava fortemente no chamado “teatro de cordel”, gênero cultivado pelo professor Bião na linhagem da aprendizagem com o mestre João Augusto.

Em meio a esse contexto criativo relativamente conhecido para mim, foi transformador o encontro com Luciano Salvador Bahia, que no espetáculo exercia a função de diretor musical. Como citado anteriormente, em minha experiência a referência de direção musical que conhecia estava bastante ligada a certa identidade estética de um grupo de teatro. Ao trabalhar com Luciano, passei a perceber a direção musical como uma função criativa com força muito mais autoral dentro dos processos de criação. Trabalhei com Luciano em “A gente canta Padilha”, mas também tive a oportunidade de assistir muitas de suas direções musicais para espetáculos da Escola de Teatro da UFBA e produções independentes na cidade de Salvador.

A direção musical de Luciano era majoritariamente marcada pela pesquisa sonora de referências ajustadas ao espetáculo em questão e a proposição, sobretudo, de trilha sonora, seja via composições autorais (Luciano é um profícuo compositor com extenso trabalho na música), seja via organização de material já existente. Em “A gente canta Padilha”, Luciano atuou mais na preparação musical do elenco para execução, sobretudo de pontos de umbanda inventariados pelo professor Bião em sua pesquisa. Assim, Luciano era responsável pela consistência musical da execução desse material principalmente pela direção de ensaios musicais em que eram fixados arranjos definidos por ele. Eu tocava o violão e alguns colegas do elenco instrumentos de percussão como pandeiro, caixa e ganzás. Todos cantavam.

---

<sup>7</sup> Para aprofundamento no debate acerca dessa identidade dupla entre musicista e atuante, recomendo a leitura da dissertação de mestrado de Marta Pederiva (2020), que após entrevistar numerosos fazedores nacionais e estrangeiros desenvolve a noção de “musicatuante” como designação artística e profissional desse ofício fronteiriço.

Curiosamente ao longo do processo, eu compus uma canção a partir do texto de um romance medieval espanhol, a qual foi igualmente arranjada por Luciano para a música de cena que era executada totalmente ao vivo naquele espetáculo.

Em outras de suas produções, Luciano também trabalhava com a gravação de uma trilha sonora que era executada via operação de um sonoplasta nos espetáculos. Importante notar que Luciano mantinha em sua residência um *home studio* montado justamente para dar conta de modo mais eficiente das numerosas demandas de criação de trilha sonora que recebia. Na minha juventude foi encantador observar como Luciano trabalhava e foi naquela troca que tive entendimento do que somente nos próximos anos eu compreenderia que viria se tornar a forma mais frequente de minha atividade artística: a direção musical.

Neste ponto, há algumas questões terminológicas que vale a pena delimitar de modo a facilitar a “trilha” da leitura deste escrito. Noto que neste ponto do texto eu trouxe a noção de “trilha sonora” como operador conceitual pelo fato de que no caso de Luciano Bahia, esse termo é especialmente apropriado. Conforme observa Marcos Chaves (2020) a noção de trilha sonora advém do audiovisual e, especialmente no cinema corresponde à banda sonora que contém todos os sons do filme. A arte teatral em razão de sua proeminente artesanania não se configura dessa forma havendo um grande espectro de domínios em que as sonoridades da cena se manifestam, as quais reitero a concordância com Cesar Lignelli (2019) ao pragmaticamente diferenciar esses domínios como palavra, música de cena e sonoplastia. De outro modo, para Marcos Chaves, numa acepção ampliada “todos os signos auditivos do teatro são a própria trilha sonora de um espetáculo teatral” (Chaves, 2020, p.35), os quais posteriormente o autor inclui, inclusive, sons involuntários do ambiente, tais como sons advindos da plateia, ou resultado da acústica dos espaços em que acontecem os espetáculos.

Efetivamente no caso de Luciano, sua atividade especialmente em “A gente canta Padilha” estava muito mais focada na música de cena e na esteira dessa observação, sinto que quando tive minha primeira oportunidade de efetivamente exercer uma direção musical, o foco do meu trabalho esteve altamente centrado na composição desta camada sonora e mais especificamente musical do espetáculo. Assim trabalhei ao lado do músico e artista plástico Zé de Rocha dividindo a direção musical a convite da professora Sonia Rangel no espetáculo “Protocolo Lunar”, que estreou em Salvador no ano de 2011, tendo cumprido numerosas temporadas e variadas circulações.

Em “Protocolo lunar” foi quando assinei minha primeira direção musical, mas como já vinha de muitas experiências como músico de cena em espetáculos teatrais, em alguma medida, senti uma espécie de encaixe de minhas competências fixando uma forma de operar. Como não sou um músico de formação erudita, jamais fixei a música de cena que compunha para os espetáculos de forma escrita. Naturalmente, em minha prática a repetição dos ensaios sempre acaba fazendo com que algo se fixe até para que seja reconhecível para o ouvido do elenco nas marcas criadas para conduzir a progressão da narrativa. Especialmente em “Protocolo Lunar”, a improvisação marcou o processo de criação da música de cena e a execução da trilha nos espetáculos. Além de diretores musicais, eu e Zé de Rocha éramos os músicos de cena que executavam a trilha sonora ao vivo: eu ao violão e Zé ao acordeom. Diferente de como Luciano trabalhava, eu e Zé estávamos presentes em todos os ensaios do processo de criação de Protocolo Lunar e fomos improvisando temas que serviam, sobretudo, a atmosferas musicais que preenchiam a narrativa cênica e principalmente à trilha sonora instrumental de cenas com teatro de bonecos que marcavam espetáculo.

Marcos Chaves traz em seu livro uma definição objetiva e bastante operacional da função de diretor musical:

Geralmente é a pessoa responsável por alinhar as composições e a voz do elenco quando há canções no espetáculo. Também deve estar sensível todos os outros sons da montagem, como se pudesse reger os signos sonoros da peça teatral (Chaves, 2020, p. 24).

Curiosamente, apesar da descrição da função ser bastante apropriada, por muitos anos eu jamais pude exercer apenas a função de diretor musical, tendo se tornado uma marca de minha prática o acúmulo de pelo menos a função de músico de cena e diretor musical. Com muita frequência eu também compunha para os espetáculos teatrais, ou seja, executando a função de compositor. Na definição de Marcos Chaves o diretor musical também está responsável pelo “alinhamento” das vozes do elenco no que tange ao canto e, de fato, essa função executei inúmeras vezes o que me levou ao longo do tempo a tamanho interesse na dimensão das técnicas vocais que me senti impelido a buscar formação mais específica no campo.

Quando há estrutura mais elaborada, o diretor musical pode trabalhar em parceria com um preparador ou diretor vocal. Esse era o caso de “A gente canta Padilha”, em que uma das atrizes do elenco também era professora de canto e assumia, portanto, a preparação vocal do elenco. De todo modo, em minha experiência a função de preparador vocal com muita

frequência também acabava por ser assumida por pela competência musical que já manifestava.

Por fim, a derradeira acumulação também se manifestou por vezes no trabalho relativo à técnica de som a partir da montagem de sistemas sonoros de pequeno ou médio porte que não raro eu precisei dominar: ossos dos ofícios em sonoridades da cena, um campo rico de possibilidades de atuação, mas definitivamente sem o *glamour* de funções mais intelectuais na engrenagem do espetáculo tais como a função de dramaturgo ou mesmo de encenador, que claramente ocupam lugares de superior hierarquia simbólica nas relações de poder da mecânica do espetáculo. Neste momento lanço essa ideia como especulação, indicando que entre as complexas formas de organização das relações de poder, são notáveis as dissimetrias que se inscrevem por diferenças de raça, gênero e classe. No entanto, sinto que ainda há muito a se discutir acerca das dissimetrias na hierarquia de poder simbólico nos sistemas teatrais em que em funções técnicas, a dita “graxa” tende a ser frequentemente subalternizada, gerando todo tipo de mal estar relacional. Inversamente, é curioso notar que justamente funções técnicas tendem a ser mais “profissionalizadas”, nos termos da inserção em dinâmicas de trabalho financeiramente organizadas. Afinal, especificamente na Amazônia é muito mais possível encontrar técnico de som profissional do que dramaturgo. Para adequado aprofundamento, tal discussão merece um novo artigo em um momento oportuno, por hora friso de que a forma de aprendizagem do ofício da direção musical, em minha experiência, acabou me abrindo para a necessária compreensão do universo variado (e complexo) de funções profissionais do campo das sonoridades da cena.

## INTERLÚDIO

As trilhas caminhadas até aqui narradas remontam há anos de experiência em muitos processos de criação. Confesso que não foi muito consciente, mas acontece que na falta de engajamento em processos de ensino formal em música e artes cênicas por falta de oportunidade (e por vezes interesse), aproveitei bastante os anos de minha juventude em formação para me entregar a numerosas e diversas experiências artísticas. Para este escrito busquei conectar com a memória de alguns inícios de modo a construir a partir das experiências rebentantes o percurso a partir do qual me reconheci ou aprendi a me reconhecer como músico de cena e diretor musical, as duas funções em que mais produzi no

---

Thales Branche Paes de Mendonça.

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 17-40.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

campo das sonoridades da cena. E agora próximo de “dar a minha despedida” compartilho uma trilha há muito pouco iniciada, ou seja, uma narrativa de uma experiência de início ainda na força e delicadeza do rebento e, portanto, ainda carecendo de tempo para atingir a maturidade inclusive em termos de profundidade reflexiva. Compartilho esse momento precioso em que vindo de muitas trilhas piso na cobra que morde o próprio rabo e olhando no olho da coral me vejo refletido me formando como um formador nas artes e ofícios das sonoridades da cena.

## PARA FORMAR O FORMADOR EM ARTES DA CENA

Em 2022 ingressei na ETDUFPA como professor do ensino básico, técnico e tecnológico na vaga de teoria e prática da atuação encenação, uma área de concurso enorme, o que, na verdade, reflete a carência generalizada de pessoal para atender as demandas da Universidade pública. A ETDUFPA conta atualmente com cinco cursos técnicos de nível médio (teatro, figurino, cenografia, dança clássica e intérprete-criador em dança contemporânea) uma especialização técnica em dramaturgia, um curso superior de licenciatura em teatro e um curso superior tecnológico em produção cênica. Desde minha entrada atuo com frequência ministrando aulas nos cursos técnico de nível médio em teatro, superior tecnológico em produção cênica e licenciatura em teatro, além de estar credenciado como professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes, onde oriento pesquisas de mestrado e doutorado e ministro disciplinas esporadicamente. São muitas demandas de ensino, as quais, em razão das necessidades da instituição, nem sempre consigo manter dentro do campo das sonoridades cena meu foco central de prática e pesquisa. Opto a partir de agora por narrar uma experiência que entrelaça o tripé universitário do ensino, pesquisa e extensão num só intento e que, dada sua complexidade, sei que talvez mereça um artigo específico posteriormente. No entanto, compartilho como provocação final para elencar algumas de minhas propostas nascentes para a formação em sonoridades da cena.

Desde minha entrada na instituição em 2022, cadastrei o projeto institucional de pesquisa intitulado “Vozes incorporadas: processos de criação e epistemologias caboclas na Amazônia”. O projeto de pesquisa dedica-se à exploração de fundamentos relativos a culturas tradicionais e processos de criação como instauradores de epistemologias caboclas em performances vocais na Amazônia. Opto pelo recorte referente a como esses processos se dão

no contexto amazônico, privilegiando a oportunização de trocas com fazedores das tradições locais, bem como a criação de processos em caráter experimental entre temas relativos aos interesses que estão no eixo do projeto de pesquisa. Ao lado das atividades de pesquisa, em 2023 institucionalizei o projeto de extensão “Lab-Guma: laboratório de performance vocal, sonoridades e diversidades”, dedicado à realização de experimentos cênicos e formativos em vocalidades, sonoridades da cena e fricções com temas da cultura, em especial relação de gênero e étnico-raciais. Na prática opero de modo a compreender que os projetos estão em constante relação e nutrição mútua, o que em se justifica por um lado pela conexão entre os objetos de interesse, mas, por outro, se inscreve como escolha epistemológica que reitera o movimento criador teórico-prático e interessado na concessão de acesso à comunidade.

Grande parte do movimento dos projetos tem se estabelecido a partir da dinâmica de orientação de planos de trabalho de bolsistas PIBIC de iniciação científica (advindos dos cursos superiores e técnicos de nível médio da ETDUFPA) e iniciação à produção artística (PIBIPA), uma modalidade de bolsa que por natureza possui uma direção muito mais prática, ainda que, em meu caso, esteja associada a um projeto de pesquisa. Entre abril e dezembro de 2023 os estudantes da ETDUFPA Marcos Adles (licenciatura em teatro) e Sofia Alvarez (superior tecnológico em produção cênica) estiverem vinculados ao projeto de extensão na qualidade bolsistas PIBIPA, em planos de trabalho dirigidos para a experimentação e aprendizagem de elementos das sonoridades da cena principalmente vinculados à criação de música de cena. Desde o início do processo, o plano apontava para o desenvolvimento de práticas e experimentações que ao fim do ano pudessem servir de subsídio à colaboração numa direção musical que eu executaria no contexto do espetáculo resultado da disciplina “criação de espetáculos II” do curso técnico de nível médio em teatro, que, na verdade, reúne estudantes dos cursos técnicos de teatro, cenografia e figurino numa única empreitada artística que vai a público como espetáculo de formatura dos cursos.

Na prática, ao longo do ano os estudantes estiveram presentes num laboratório de performance vocal semanal conduzido por mim como eixo do trabalho de prática como pesquisa (Phelan, 1993), desenvolvido projeto de pesquisa. No primeiro semestre de 2023 o laboratório se manteve fechado aos estudantes vinculados ao projeto de pesquisa na qualidade bolsistas, ou seja, éramos seis integrantes contando comigo, Evs Cris, Lucas Serejo e XViccy, bolsistas de iniciação científica, além de Marcos e Sofia, na iniciação à produção artística.

No laboratório, Marcos e Sofia tiveram a oportunidade de realizar desenvolvimento técnico relativos às bases de prática vocal referenciada na tradição Roy Hart. Grande parte desse trabalho eu dirigi à improvisação compreendendo que o desenvolvimento de aberturas experimentais para uma musicalidade mais intuitiva pudesse ser interessante no momento de adentrarmos ao processo de criação da música de cena de um espetáculo teatral. Além do trabalho vocal, também desenvolvemos experimentos em teatro coreográfico, os quais oportunizaram muitos momentos em que Marcos e Sofia puderam efetivamente improvisar música de cena em elaborações cênicas que desenvolvíamos nos laboratórios. Aqui é importante notar que Marcos e Sofia já eram músicos iniciados desde o momento da entrada na bolsa, mas sem muitas experiências com a música de cena, o que debatíamos continuamente como espaço de aprendizagem de uma diferença importante a se notar: um bom músico não necessariamente é um bom músico de cena. Na rotina de experimentações mergulhávamos nesse “mistério”.

No segundo semestre de 2023, os laboratórios se abriram à comunidade por meio de das ações de extensão do “Lab-Guma: laboratório de performance vocal, sonoridades e diversidades”. A dinâmica manteve-se mais ou menos a mesma com a diferença que nos laboratórios abertos à comunidade os bolsistas mantinham papel mais ativo conduzindo algumas práticas e ofertando ao grupo um estado de concentração e engajamento que compreendíamos no processo de orientação como necessário à constituição do estado de trabalho na sala. Além disso, a partir da abertura à comunidade passei a dirigir os laboratórios produzindo com maior frequência pontos de contato da aprendizagem especialmente da performance vocal com elementos de culturas tradicionais de terreiro, mais especificamente elementos do canto de terreiro conforme a tradição da T.E.U.C.Y. (Templo Espírita de Umbanda Cabocla Yacira / Terreiro de Mina Nagô Cabocla Yacira / Mansu Manso Bando Keke Bisneta / Ilê Oya Egunitá)<sup>8</sup>. A aproximação do laboratório com elementos do canto de terreiro oportunizou experimentos em conexão com culturas tradicionais que futuramente no

---

<sup>8</sup> Aqui considero importante notar que tenho vinculação com este terreiro por meio de minha filiação espiritual a Mãe Rita de Oxum (Ya Gedeunsu de Agogedã), Yakekere da T.E.U.C.Y., ou seja, a segunda liderança na hierarquia sacerdotal da casa. Realizo meus cuidados espirituais com Mãe Rita há mais de dez anos, e, desde 2020, mantenho junto da sacerdotisa e de outros filhos de santo um coletivo afro-artivista chamado “Filhos de Iracema”, que realiza projetos culturais diversos na área de religiões de matriz africana. Essa aproximação potencializou minha aprendizagem do canto e música de terreiro, a qual influencia diretamente minha prática artística, docente e de pesquisa em sonoridades da cena.

processo de criação da música de cena do espetáculo vindouro viriam a ser extremamente importantes.

Neste texto não trarei em detalhe os procedimentos compartilhados em sala de trabalho por não se tratar do objetivo do escrito, mas, se houver interesse, recomendo a leitura do artigo de minha autoria publicado nos anais do XII Congresso da ABRACE (Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas). O artigo tem como título “Vozes incorporadas, Roy Hart ajuremado: decolonizando pedagogias vocais” (De Mendonça, 2024) e é o primeiro escrito que produzo como forma de partilha dos resultados de pesquisa do projeto institucional coordenado por mim na ETDUFPA.

Neste ponto é importante notar que o interesse em uma abordagem decolonial de pedagogias e processos de criação especialmente no contexto do trabalho desenvolvido na ETDUFPA é um interesse partilhado com alguns colegas de instituição. Destaco o trabalho de Andréa Flores, Marluce Oliveira, Paulo de Tarso e Grazi Ribeiro com quem colaborei na direção coletiva do espetáculo “Encantarias”, que integra o objeto da reflexão neste ponto do texto. Andréa Flores e Marluce Oliveira assinam a direção cênica e encenação do espetáculo que propunha um mergulho em narrativas do vivido e inventadas acerca dos mistérios das beiras de rio na região amazônica. Tais mistérios não raro convocam as encantarias, forma tradicional da espiritualidade afro-indígena muito presente no imaginário de populações ribeirinhas e, com muita frequência, de pessoas que cresceram ou têm relações fortes com os interiores do Estado do Pará. A proposição do universo vem da encenação e se desdobra na direção de cenografia, desenvolvida por Paulo de Tarso, na direção de figurino, por Grazi Ribeiro e, naturalmente, na direção musical assinada por mim em parceria com os estudantes Marcos Adles e Sofia Alvarez.

Neste rico processo de criação, conseguimos levantar elementos da criação sonora desenvolvida entre os experimentos de pesquisa dos laboratórios e direcioná-los para a criação da música de cena do espetáculo “Encantarias” de forma colaborativa entre os três diretores musicais. É preciso reconhecer que como eu era o diretor mais experiente e efetivamente o orientador, nossa colaboração não se deu em absoluta relação de horizontalidade, mas ressalto que tanto Marcos quanto Sofia encontraram espaços singulares de proposição de dinâmicas para a música de cena, o que me faz pensar que a experiência formativa se efetivou de modo bastante produtivo. Marcos com sua competência relacionada à tecnologia criou intervenções sonoras operadas por meio do celular que em alguma medida

contrastavam e geravam relação de complexidade com o repertório de cantos de terreiro trazidos por mim, as quais se entrelaçavam com as escolhas melódicas advindas das flautas de Sofia que, além de executar seu instrumento, também executou uma importante função de anotar obstinadamente os elementos das texturas que criávamos ao longo dos ensaios, produzindo um registro escrito da dramaturgia musical que lhe garantia a nuance de direção marcada por uma sutil regência do grupo de músicos de cena durante as apresentações do espetáculo.

Ao fim do ciclo das bolsas PIBIPA, os relatórios dos estudantes refletem claramente a compreensão acerca da complexidade técnica do campo das sonoridades da cena e de que forma a experiência vivida não está contemplada de modo algum nos currículos dos cursos aos quais cada um estava vinculado. Além disso, nos relatórios ambos os estudantes estabeleceram claramente a conexão entre o período de laboratórios experimentais e o período de processo de criação da música de cena, o que demonstra a efetividade do processo pedagógico proposto como horizonte possível no campo de trilhas de formação e criação em sonoridades da cena. Ainda estou num tempo de decantação da experiência, mas claramente algo aqui germina como perspectiva para pesquisas futuras.

## CODA

Reconheço em minha trilha os descaminhos que são do humano, são do mundo, mas são, sobretudo, amazônicos, pois esta terra é farta possibilidades e dificuldades têm suas idiossincrasias. Como muitos, tive a sina da partida, mas a sorte do regresso agora nesta hora de compor as últimas palavras do que neste texto trilha, me faz pensar no quanto ainda temos a trilhar para dizer o saber-fazer em sonoridades da cena na Amazônia, e tanto mais ainda para compor percursos de formação quem sabe mais amparados, inclusive, por possibilidades institucionais.

No ponto onde estamos como fazedores locais, cabe o reconhecimento de que condições de produção desfavoráveis produzem como contragolpe a criação de estratégias inventivas, singulares e muitas vezes surpreendentes de dar fluxo aos fazeres. Em termos de sonoridades da cena na experiência amazônica aqui narrada com inspiração autoetnográfica, é possível observar que a carência de oferta no contexto da educação formal de oportunidades de formação dirige a aprendizagem de ofícios das sonoridades da cena para um necessário

mergulho na prática cênica. Nesse contexto, formas colaborativas de organização tais quais observadas em teatros de grupo, bem como em outras organizações da produção artística independente favorecem o desenvolvimento do saber-fazer técnico-criativo em sonoridades da cena com potencial de elaboração poética capaz de atuar em relação de horizontalidade com outros sub-campos da criação cênica culturalmente hegemônicos, tais como encenação e dramaturgia.

Por outro lado, é preciso reconhecer que para criar possibilidades de profissionalização consistente se faz necessário abrir trilhas institucionais. Atualmente como professor da Escola de Teatro e Dança da UFPA e do Programa de Pós-Graduação em Artes tenho refletido bastante na possibilidade de articulação entre ensino, pesquisa e extensão como condição para a criação de oportunidades de formação específica em sonoridades da cena com consistência prática e conceitual, engajamento político e perspectiva profissional. As experiências aqui compartilhadas estão no embrião de um projeto de curso de formação inicial continuada ainda em processo. Ao lado dessa empreitada, venho construindo uma perspectiva de inicialmente reunir orientandos de mestrado e doutorado, sobretudo, nas ações de um Grupo de Pesquisa ainda em processo de gestação. Numa futura publicação espero poder trazer as boas novas do progresso dessas trilhas por abrir.

Agora, à guisa de conclusão desta *coda* especialmente longa, dedico-me a um último olhar sobre meu percurso de desenvolvimento progressivo de músico, músico de cena, diretor musical e formador de diretores musicais. Amadurecer no saber-fazer artístico é especialmente árduo na Amazônia, mas os possíveis existem e os que não existem estão por ser criados. Que este compartilhamento seja palavra germinante (Santos, 2015), ajudando a inspirar trajetórias vindouras em formação e criação em artes e ofícios das sonoridades da cena na Amazônia.

## Referências

- BERNARDINO-COSTA, Joaze. Decolonialidade. In: **Dicionário das relações étnico-raciais contemporâneas**. Org.: Flávia Rios, Márcio André dos Santos, Alex Ratts. São Paulo: Perspectiva, 2023
- BENJAMIN, Walter. **O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov**. Tradução Sérgio Paulo Rouanet. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas,1).

CHAVES, Marcos Machado. **De trilhas sonoras teatrais a preparações musicais para artistas da cena**. Rio de Janeiro: Synergia, 2020.

COUTINHO, Denise; SANTOS, Eleonora. Epistemologias não-cartesianas na interface artes-humanidades. In: **Repertório. Teatro & Dança**, Salvador, ano 13, n. 14, 2010, p. 65-73.

DAL GALLO, Fábio. A etnografia na pesquisa em artes cênicas. In: **Moringa: artes do espetaculo**. João Pessoa, V. 3 N. 2 jul-dez, 2012. Disponibilidade: <https://periodicos.ufpb.br/ojs2/index.php/moringa/article/view/15350>. Acesso: 15/02/2024.

FERNANDES, Ciane. Movimento e Memória: Manifesto da Pesquisa Somático-Performativa. In: **VII Congresso da ABRACE**. Porto Alegre, 2012. **Anais**. Disponibilidade: <https://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/2546>. Acesso: 14/02/2024.

LIGNELLI, César. Sonoridades movimentos sentidos. In: V Seminário de Ensino e Pesquisa em Dança: corpo, som e movimento. **Anais**. Goiânia, 2019. Disponibilidade: <https://files.cercomp.ufg.br/weby/up/819/o/cesar.pdf>. Acesso: 14/02/2024.

LIGNELLI, César; MAGALHÃES, Pablo; MAYER, Guilherme. Sonoplastia e sentido: breves variantes de um conceito. In: **Ouvirouver**, Uberlândia, v. 18 n. 1 p. 80-95, jan-jun., 2022. Disponibilidade: <https://seer.ufu.br/index.php/ouvirouver/article/view/63343/34533>. Acesso: 14/02/2024.

MAUÉS, Marton. **Palhaços Trovadores: uma história cheia de graça**. Salvador: Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal da Bahia, 2004. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas).

DE MENDONÇA, Thales Branche Paes. Vozes incorporadas, Roy Hart ajuremado: decolonizando pedagogias vocais. In: **Artes cênicas na Amazônia [livro eletrônico] : saberes tradicionais, fazeres contemporâneos : Anais do XII Congresso da Associação Brasileira de Pesquisa e Pós-Graduação em Artes Cênicas - ABRACE / organizadoras Alba Pedreira Vieira, Vera Collaço**. -- Viçosa, MG : Editora Asa Pequena, 2024. Disponibilidade: <https://portalabrace.org/novo2022/destaques/artes-cenicas-na-amazonia-saberes-tradicionais-fazeres-contemporaneos-anais-do-xii-congresso-da-abrace/>. Acesso: 15/10/2025.

MIGNOLO, Walter. Desobediência epistêmica: a opção decolonial e o significado de identidade em política. In: **Cadernos de Letras da UFF - Dossiê: Literatura, língua e identidade**, Niterói, n. 34, p. 287-324, 2008.

PEDERIVA, Marta. **Musicatuate: desafios e possibilidades**. São Paulo: Programa de Pós-Graduação da Escola Superior de Artes Célia Helena, 2020. Dissertação (Mestrado em Artes da Cena).

PHELAN, Peggy. **Unmarked: the Politics of Performance**. London: Routledge, 1993.

RANGEL, Sonia. **Olho Desarmado - objeto poético e trajeto criativo**. Salvador: Solisluna, 2009.

---

Thales Branche Paes de Mendonça.

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 17-40.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

SANTOS, Antônio Bispo dos. *Colonização, Quilombos: modos e significados*. Brasília: INCTI-UNB, 2015.

SILVA, Juremir Machado da. *As tecnologias do imaginário*. Porto Alegre: Sulina, 2003.

TRAGTENBERG, Lívio. *Música de Cena*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

UHIARA, Rafaella. “Sonoplastia”: termo em desuso? In: *A[Il]berto: Revista da SP Escola de Teatro*, São Paulo, n.4, 2013, p. 47-54, out., 2013. Disponibilidade: [https://www.researchgate.net/profile/Rafaella-Uhiara/publication/257428634\\_Sonoplastia\\_termo\\_em\\_desuso/links/556379bf08ae6f4dcc98b74b/Sonoplastia-termo-em-desuso.pdf](https://www.researchgate.net/profile/Rafaella-Uhiara/publication/257428634_Sonoplastia_termo_em_desuso/links/556379bf08ae6f4dcc98b74b/Sonoplastia-termo-em-desuso.pdf). Acesso: 14/02/2024.

Artigo recebido em 15/10/2025 e aprovado em 14/11/2025.

DOI: <https://doi.org/10.26512/vozcen.v6i02.60067>

Para submeter um manuscrito, acesse <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>

---

<sup>i</sup> Thales Branche Paes de Mendonça - Artista multidisciplinar, professor e pesquisador em artes da cena. Possui graduação em Letras pela Universidade Federal do Pará (2008), mestrado e doutorado pelo Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da UFBA (2012 e 2017), com estágio sanduíche na Universidade de Paris X Ouest Nanterre La Défense (2015-2016). Tem experiência artística nas linguagens do teatro, da música, da dança e da performance, tendo participado de mais de 80 espetáculos, apresentando-se em espaços convencionais e não-convencionais. Também possui experiência de participação como brincante em espetáculos da cultura popular, tais como cordões de bicho, pássaro junino, boi de máscaras, cavalo marinho e marujada. Desde 2020 está vinculado ao Centro Artístico Internacional Roy Hart (Maléargues - França) em processo da certificação de professor de voz, sob a mentoria de Linda Wise e Enrique Pardo, co-diretores do Panthéâtre ACTS (Paris-França). Atualmente reside em Belém do Pará, onde atua como professor do Ensino Básico, Técnico e Tecnológico do Instituto de Ciências da Arte na Escola de Teatro e Dança da UFPA e professor permanente do Programa de Pós-Graduação em Artes da UFPA. É membro dos grupos de pesquisa GEPETU (Grupo de Estudos, Pesquisa e Experimentação em Teatro e Universidade - UFPA), TEIA (Tecnologias Educacionais Inovadoras para a Amazônia - UFAC) e Vocabalade e Cena (UNB). É integrante da Rede Voz e Cena de pesquisa. Trabalha como ator, músico, diretor teatral, diretor musical e preparador vocal. Tem experiência na pesquisa em artes com ênfase em performance vocal, sonoridades e cultura em processos de criação. [thalesbranche@gmail.com](mailto:thalesbranche@gmail.com).

Lattes: <http://lattes.cnpq.br/0077830707011397>

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2471-1865>

<sup>ii</sup> This work is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International License](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).



---

Thales Branche Paes de Mendonça.

Trilhas de formação e criação em sonoridades da cena: notas de uma experiência amazônica.

Dossiê Temático - Artigos - Revista Voz e Cena - Brasília, v. 06, nº 02, julho-dezembro/2025 - pp. 17-40.

ISSN: 2675-4584 - Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/vozecena/>